

台湾歌仔戏发生学研究[※]

●汪晓云

摘要 歌仔戏为台湾土生土长的唯一戏剧剧种,同时也是海峡两岸唯一异名同根的戏剧剧种。已有文献研究与田野调查研究对歌仔戏起源问题存在很多争议,实际上造成歌仔戏起源研究争议的主要原因是以具体时间、地点、人物作为戏剧起源之标志,并以戏剧形式要素论戏剧起源,我们需要以戏剧从仪式向艺术的发生学原理来理解歌仔戏之起源与演变。

关键词 歌仔戏;起源;本地歌仔戏;仪式;艺术

文章编号 :1003-2568(2013)03-0119-04

中图分类号 J825.58

文献标识码 :A

作者 汪晓云,女,博士,厦门大学人文学院人类学与民族学系副教授。 邮编:361005

在台湾戏剧演出与戏剧研究中,歌仔戏可谓一枝独秀,台湾民众喜欢歌仔戏,台湾学者亦热衷研究歌仔戏。歌仔戏起源一直是台湾戏剧学界的重要课题。为了探询歌仔戏的起源,戏剧研究者首先诉诸台湾戏剧研究与台湾官方文献对歌仔戏的文字记载。台湾戏剧学家吕诉上在《台湾的歌仔戏》中说到:“歌仔戏的兴起在民国初年,歌仔有歌谣的意思,是在宜兰地方,由山歌转变而来的。那里的山歌是一种民歌,换句话说,就是一种农村或渔村的劳动歌。最初是男女对答很单纯的歌,后来变为有叙事性的长歌词,一句七字,句脚押韵,最后再变为有故事性的歌剧,并且依照歌词分配角色,更增加上动作,于是形成一种初具规模的歌剧,渐渐地又增加了台步、身段、音乐、服装、脸谱而成为一种特有歌剧。”

或许是此说过于模糊、笼统,1954年,吕诉上先生又在《台湾的戏剧》中详细描述了台湾歌仔戏剧团的建立:“歌仔戏剧团是从宜兰歌仔调流行到台北以后,有爱好戏剧者集合业余票友组成的。最初组织据说是在台北市‘清和音’,后来‘清和社’、‘同声乐’相继而立。……后来又成立了一团改穿旧剧服装的周生主持的‘霓生社’,这大约在民国五年以后,当时没有布景,至民国十二年前后,大陆来台公演剧团有福州‘旧赛乐’和京班‘新赛乐’、‘三赛乐’等带来软布布景上演三国志及连台戏陈靖姑、狸猫换太子、济公传等剧。歌仔戏学习他们增设布景,至此歌仔戏的职业营利剧团也有数十团了。剧本从短篇改为长篇,

……又因大陆剧团来台公演,居留台之武行,投入歌仔戏团,因此加了一武行戏。”

在吕诉上《台湾电影戏剧史》中专列“台湾歌仔戏史”,其中言及歌仔戏的兴起与传播:“‘歌仔戏’的原始唱调是由大陆传来的‘锦歌’变成地方民谣的山歌,它流行在兰阳一带民间,当时宜兰火车未通,台北宜兰间的交通只好沿水路,操船由淡水河往返,最初台北铸生厂往宜兰采购木材,宜兰歌仔调(民谣)便随着木材采办人,沿淡水河而传入台北,渐渐的受到各地欢迎学习而普遍。”

与吕氏之说较为模糊、笼统相比,1963年的《宜兰县志》与1971年修订的《台湾省通志》皆将歌仔戏的兴起直接溯源于一个叫“阿助”或“歌仔助”的人:“歌仔戏原系宜兰地方一种民谣曲调,据今六十年前,有员山结头份人名阿助者,传者忘其姓名,阿助幼好乐曲,每日农作之余,辄提大壳弦,自弹自唱,深得邻人赞赏。好事者劝其把民谣演变为戏剧,初仅一二人穿便服分扮男女,演唱时以大壳弦、月琴、箫、笛等伴奏,并有对白,当时号称歌仔戏。”“民国初年,有员山结头份人歌仔助者,不详其姓,以善歌得名。暇时常以山歌,佐以大壳弦,自拉自唱,以自遣兴。所谓歌词,每节四句,每句七字,句脚押韵而不相联,虽与普通山歌无异,但是引吭高歌,别有韵味,是即为七字调也。后,歌仔助将山歌改编为有剧情之歌词,传授门下,试为演出,博得佳评,遂有人出面组织剧团,名之曰‘歌仔戏’。”《宜兰县志》与《台湾省通志》关于歌仔戏兴起的时间、地点、人物,言之凿凿,因此,研究者认为从这里找到了歌仔戏兴起最为具体确

※2009年度国家社科基金项目“闽台民间艺术与族群认同”(项目编号09CMZ017)阶段性成果

吕诉上《女匪幹 改良台湾歌仔戏》,台湾省新闻处印行,1951年,第5页。

吕诉上《台湾的戏剧》《台湾文化论(三)》,中国文化出版事业委员会,1954年,第146页。

吕诉上《台湾电影戏剧史》,银华出版部,1961年,第233页。

宜兰县文献委员会《宜兰县志·人民志·礼俗篇》“娱乐·戏剧条”,宜兰县政府,1963年。

李汝和主修《台湾省通志·文艺志·艺术篇》第一章第八节,台湾省文献委员会,1971年。



切的结论。然而,令人吃惊的是《台湾省通志》论说歌仔戏起源的作者居然说自己对歌仔戏的关键问题并不知情,而是根据吕氏所提供的资料。由此看来,即使是官方历史的文字记载亦存在“以讹传讹”的可能。因此,研究者开始把目光投向其他文献资料。

王士仪先生说到论述“歌仔戏”首先见于民国四十一年文浩《闽南戏的现状》,介绍“台湾调”为“歌剧”,王先生在旁边注释“歌剧系歌仔戏剧团的通称”。曾永义先生指出,1931年发表于《台湾教育》的《台湾歌仔戏的实际考察及其影响地方青年男女》是当时人留意台湾歌仔戏的第一篇文章,作者为镜波。王顺龙先生认为,对歌仔戏形成年代及创始者问题有诸多争议的根本原因在于忽略了日据时期的第一手文献,当其将目光投向日据时期的第一手文献,即发现“歌仔戏”首次见诸文字为1927年1月9日的月刊《台湾民报》第139号一篇《歌仔戏怎样要禁?》的文章,从而认为“歌仔戏”的正式称呼,最晚在1926年底就已被一般社会大众所接受。

以文字记载为依据,新资料的发现即导致对旧有资料的推翻,而以具体时间、地点乃至人物作为起源之标志即有所不同,这是导致歌仔戏起源争议的重要方面。

与此同时,台湾歌仔戏起源有两个基本传说,一为源于宜兰歌仔助,一为起于车鼓戏搬上戏台,这也是导致歌仔戏起源争议的原因。陈啸高、顾曼庄《福建和台湾的剧种——芗剧》用文字记录了后一传说:“有一次逢节酬神临时搭草台唱四平戏,四平戏刚唱完,舞台空着,‘车鼓戏’演员趁机会跑上台去,接着就演,结果也很受观众的欢迎。从这时候起,‘车鼓戏’渐渐由平地转移上了舞台,渐渐成为舞台上的新戏曲。由于它的前身是‘歌仔阵’,群众对这新戏曲起了个新名称,叫‘歌仔戏’。”

实际上,以“歌仔戏”作为文字出现于文献资料作为歌仔戏起源之标志并不能确认歌仔戏兴起的时间,姑且不论歌仔戏作为戏曲形成之时并不一定诉诸文字记载,单就文字记载而言,“歌仔戏”并非自其形成之日起即称“歌仔戏”。王士仪先生指出文浩《闽南戏的现状》介绍“台湾调”为“歌剧”,即在旁边注释“歌剧系歌仔戏剧团的通称”。王顺龙先生则指出,1921年日人片冈岩《台湾风俗志》〈台湾の演剧〉、〈戏の用语〉中提到“歌戏”,而1925年3月上山仪作在〈台湾剧に対する考察〉的“台湾剧の变迁”说到“有

一种从前述‘歌剧’变化而来的改良剧”,片冈岩与上山仪作文献中说到以台语演出、只排演文戏与初期歌仔戏的特色一致,故1918年前后由“歌剧”所演变而来的新形态戏剧与片冈岩所称的“歌戏”和“歌仔戏”有因果关系。越来越多的事实表明,“歌仔戏”最初被称为“歌戏”或“歌剧”,如《台湾日日新报》明治三十八年(1905)8月18日第五版即刊载宜兰演“歌戏”,1926年,《台湾日日新报》多次刊载桃园、罗东、彰化禁演“歌戏”的报道,其中,大正十五年(1926)6月27日桃园禁演歌戏并称“歌仔戏”。《台南新报》1927年2月19日六版《惹动社会昨夜市中排场演唱》则将“歌仔戏”称为“歌剧”,其中并提到“丹桂社”,“丹桂社”正是早期歌仔戏班。徐亚湘先生即指出,歌仔戏在台湾早期除了“歌戏”之外的另一个普遍称谓即“歌剧”。厦门亦称台湾歌仔戏为“台湾歌剧”。

二

如果说从文字记载探询歌仔戏起源遭遇了“此路不通”的尴尬,那么,田野调查又如何呢?

由于歌仔戏历史并不长,田野调查具有得天独厚的优势。就歌仔戏起源于歌仔助一说,台湾戏剧研究者即纷纷展开田野调查,其结果亦是众说纷纭:

据陈健铭先生调查,歌仔助果有其人,本名欧来助,1871年10月10日出生于宜兰员山庄结头份堡。欧来助善于唱歌仔,乡人邻里都尊称他“歌仔助”。他是一位对歌仔戏产生卓有贡献的艺人。然歌仔戏并不一定始于他,黄阿和在十一岁那年(1905)农历七月初四到罗东街震安宫观赏放水灯游行,第一次看到阵头中有“冬山埤头班”演出落地扫歌仔阵。可见在1905年之前,宜兰已流行歌仔戏。

与此同时,黄秀锦在田野调查中发现“歌仔助”师自“猫仔源”,张月娥亦于调查中发现歌仔助有师属,且当时亦有其他歌仔戏戏班。

因此,曾永义先生综合田野调查与文献资料对歌仔戏阿助起源说做出如下论述:“随着移民,在台湾早就传唱着闽南语歌谣,大约距今一百年左右,有来自大陆的歌谣说唱家,诸如猫仔源和陈高犁,他们开班授徒,以歌谣演唱故事,他们的弟子中,像歌仔助、陈三如、简四匀、杨顺枝、流氓帅等都是个中佼佼,起码这些身怀长技的弟子们已经开始组织戏班,演出诸如《陈三五娘》和《山伯英台》的故事。……。而歌仔戏的班社,与歌仔助、陈三如同时的就有那么多

王士仪《歌仔戏的兴起 对田野调查的几点看法》《复兴戏剧学刊》第二十期,1997年。

曾永义《台湾歌仔戏的发展与变迁》,联经出版事业公司,1988年,第10页。

王顺龙《台湾歌仔戏的形成年代及创始者问题》《台湾风物》四十七卷一期,1997年3月。

厦门市台湾艺术研究所编《歌仔戏资料汇编》,光明日报出版社,1997年,第7页。

徐亚湘主编《日治时期台湾报刊戏曲资料检索光盘》,宜兰国立传统艺术中心2004年。

徐亚湘《日治时期中国戏班在台湾》,南天书局有限公司2000年,第28页。

陈耕、曾学文《百年坎坷歌仔戏》,幼狮文化事业公司1995年,第82页。

陈健铭《老歌仔戏的春天——访老艺人黄阿和先生》《民俗曲艺》第45期。

班,所以歌仔助其实很难独居‘鼻祖’,但他当时享有盛名,为佼佼中之佼佼应当没有什么问题,也因此传闻就归属于他了。”

王士仪先生不仅以“剧场实务”推论“以他一人之力,没有传习系统,缺乏强而有力的戏班,未曾到过宜兰之外任何地方演出,以十年时间,能否将歌仔戏传遍全岛,能否构成一个全面性新剧种的可能”。更以田野调查“查询台北、桃园、新竹、台中和台南的老艺人,曾到过宜兰或跟过宜兰师傅学过歌仔戏,答案是全面否定”。

至于歌仔戏起源于“车鼓戏”一说,王士仪先生亦展开田野调查。其调查结果指出,大正十二年七月中元普渡,在台北“田那顶”的观音佛祖庙前临时草台上从下午到晚上演出车鼓戏《山伯英台》,可称台北歌仔戏之始。

三

导致歌仔戏起源争议的另一个重要原因还在于歌仔戏作为戏剧在形式上的综合性。1943年竹内治《台湾演剧志》即言歌仔戏“起源自台湾民谣、采茶歌及相褒歌等的对唱方式,和故有的戏剧混合,而产生了一种异于中国(按:指中国大陆)戏剧的台湾特有之剧种”。“另一方面,源起自民谣的相褒、杂念等的街头杂技,随着势力的逐渐扩增,进而搭起野台上演,再渐渐地导入戏曲的要素,也就是把故有的中国戏剧简易化,再加入台湾特有的歌调,而成为歌仔戏。”连横《雅言》亦言“台北近有歌仔戏,亦曰白话戏,则由‘车鼓’、‘采茶’而演进者也。其说唱皆用台语,且能演‘乱弹’所演之戏,故妇女喜观之。然编剧者既无艺术概念,演之者又多市井无赖,故每陷于诲淫败俗之事”。

后世论歌仔戏起源者,在根据文献资料的同时,几乎无一例外皆从歌仔戏形式诸要素出发,溯源于闽南锦歌以及车鼓戏、采茶戏等各种闽南民间艺术,如曾永义先生在相关研究中多次强调其综合“相关研究成果与田野调查,确定‘锦歌’与‘车鼓’为歌仔戏的两大渊源,前者提供音乐内涵,后者丰富表演形式,结合为乡土歌舞小戏——歌仔阵,歌仔戏至此略具雏形”。大陆学者亦指出,歌仔戏为明清闽南移民移居台湾时,把漳州芗江一带的“锦歌”、“采茶”和“车鼓”等各种民谣带到台湾来,再揉合台湾民间的歌谣小曲,吸收传统的演出形式,形成一种用闽南话

表演的古装歌剧。更有论者从歌仔戏诸形式要素溯源歌仔戏:“歌仔戏的形成,最先是源于大陆的传统歌谣传入,明末清初之际,大陆闽南地区迁移到台湾的人,将家乡传统歌谣带入新居地宜兰,起先是以坐场清唱方式,后来加进民间传说故事,同时移民也带进阵头、小戏及民间歌舞,于是阵头、小戏融入了传统歌谣,并且歌谣由纯民歌的清唱方式,演变成戏曲化的唱腔,如传统的四空仔是将原曲调声音拉长,变为较抒情的唱腔,成为日后的七字调。五空仔是将曲调稍加改变,分别成为大调和倍思。杂念仔形成了台湾式的杂念仔。以上的歌谣说唱形成,因而融入小戏的身段、剧目、唱腔,而由第三人称的‘叙事体’演变成第一人称的‘代言体’,逐渐地歌仔戏具备了戏曲的雏形,最后在传统大戏,如北管系统戏曲、南管系统戏曲、外江系统戏曲之影响,在剧目、身段、唱腔、文武场等方面有了改进,成为完整的戏曲。台湾土生土长的剧种歌仔戏于民国十年左右诞生完成。”

歌仔戏在形式上的综合性与中国戏曲一致。有学者指出:“中国戏曲的发展来源不止一个,开始凑在一起的时候是个大杂烩。慢慢,慢慢地经过上千年的时间,碰来碰去的溶合到了一起,在今天形成了一个比较统一的东西。因此,我们要来研究这个东西,并且从它中间抽出规律性来,这是一件非常复杂的事情,不是一个容易解决的课题。一直到今天为止,你要用一条规律或者是几条规律,把它完完全全概括起来,哪有这样轻而易举的事啊。”由于戏剧形式的综合性,关于戏剧形式的起源可以说是千头万绪,并且是“公说公有理,婆说婆有理”。唯有从观念入手,洞察戏剧从仪式向为艺术的转变,才能厘清戏剧起源是从作为仪式的戏剧转变为作为艺术的戏剧,具有一个长时段的历史阶段,与整体的社会历史相关,并不诉诸具体的人物与事件,亦不见诸文字记载,故而无法以具体的时间、地点、人物论。

首先,作为艺术的戏剧是从作为仪式的戏剧演变而来,在戏剧如同在其他艺术,艺术从仪式中分离是一个漫长的过程,在相当长的时期内,作为仪式的戏剧也具有作为艺术的戏剧特征,这一特征在仪式中出现个体性表演与潜在的观演关系时即有明显体现。其次,与任何艺术的发生一样,决定戏剧作为艺术发生的根本因素是个体性情感,这一情感体现为客观形式表达的审美伦理内涵,审美伦理是艺术客观形式与主观情感的统一。戏剧之所以由仪式转变

曾永义《台湾歌仔戏的发展与变迁》,第37-38页。

王士仪《歌仔戏的兴起 对田野调查的几点看法》。

厦门市台湾艺术研究所编:《歌仔戏资料汇编》,第9页。

转引自王顺龙《台湾歌仔戏的形成年代及创制者问题》。

曾永义《闽台戏曲关系之调查研究计划成果报告》,台湾大学图书馆,1995年,第101页。

陈国强《台湾流行的地方戏曲》载厦门市思明区文艺联谊会《闽台民俗风情》,鹭江出版社,1989年,第204页。

莫光华《台湾汉族历史源流与中华传统文化关系——以台湾歌仔戏为例》载莫光华《台湾本土文化论集》,台北南天书局,2004年,第74-75页。

张庚《戏曲艺术论》,中国戏剧出版社,1980年,第17-18页。

为艺术,在根本上是由于艺术的个体性情感取代了仪式的集体性情感。艺术从仪式中分化、脱离的过程也就是社会作用力发生效用的过程。与任何艺术的发生一样,戏剧艺术的发生不是美学问题,而是社会学与人类学问题。

就歌仔戏而言,王士仪先生指出,歌仔助的传说促成宜兰本地歌仔戏的形成,车鼓戏发展成为普及各地的另一种歌仔戏,两种传说是歌仔戏中两种不同剧种的起源。实际上,宜兰歌仔戏与台北歌仔戏并非歌仔戏两种不同的剧种,而是歌仔戏两种不同的形态。

宜兰歌仔戏在台湾被称为“本地歌仔”、“老歌仔”、“传统歌仔”、“旧卷歌仔”、“滚歌仔”,“本地”、“老”、“传统”、“旧”乃相对于“外省”、“新”、“现代”而言,具有“原始”、“原生态”的意味。歌仔戏原本多是在迎神拜佛、逢年过节、庙会祭祀、喜庆婚丧活动时演出,以仪式性为主,艺术性为次,故称“歌仔阵”、“落地扫”、“土脚趺”。在台湾,“本地歌仔”起源于兰阳平原,最早是以“落地扫”形式在庙埕、树下或随庙会阵头游行表演歌舞小戏,最初并无职业演员,只是农村青年在闲暇之余自娱自乐,演出者均为男性业余子弟,并未穿着戏服,以丑角为主,为二小戏或三小戏;多淫邪、男女互相挑逗的情戏,唱词、对白调笑幽默,演出剧目以《山伯英台》、《陈三五娘》最为普遍,没有乐谱,而为口耳相传,故为“行歌互答”。

“本地歌仔戏”早期演出形态的诸多特征,正是中国民间小戏的基本特征——从演出形式到演出内容诸多因素无所不在的狂欢化色彩与仪式性特点。体现在演出形式上,即没有舞台,为节庆娱乐或祭祀仪式;没有演员,为人人参与的民间娱乐狂欢;没有生旦,为净丑的戏谑调笑;没有剧本,为口耳相传的共同民间记忆。体现在演出内容上,则为插科打诨式因素、粗俗的骂人话、戏谑的动作、仪式性与民间意识形态性唱词,这正是民间狂欢仪式在乡村原生态戏曲中的反映。以民间狂欢仪式为内核的乡村原生态戏曲不是艺术审美意义上的成熟戏曲演出,从审美功能和角度无法对它做出合理的解释和有效的评判。在官方意识形态视野中,插科打诨式因素、粗俗的骂人话和戏谑的动作表演以及仪式性与民间意识形态性唱词有悖风化,即有碍于他们制定的秩序与规范,必须加以禁止,而在文人士大夫的眼中,这些原本是乡野村民狂欢仪式的原生态形式则被视为粗俗与野蛮,即与他们确立的审美标准不符,甚至背道而驰,必须加以删改。“禁戏”的尺度与“删诗”的尺度在对待乡村原生态戏曲的方式上总是不谋而合,其中最为本质的原因乃是乡村原生态戏曲传达的仪式

表演与娱乐狂欢性因素是他们眼中的“异质”。这正是早期歌仔戏遭到官方禁止的根本原因。从1931年《台湾歌仔戏的实际考察及其影响地方青年男女》看,早期台湾歌仔戏正是由于仪式性因素被视为“低下阶层劳动者的产物”:

1.歌仔戏的结构:(a)乐器:由横笛、月琴、合弦、大筒弦、锣、鼓、手锣、板等几种乐器组成。(b)曲调:单调、喧闹。(c)歌词:淫靡。

2.歌仔戏的起源:起源于何时已不可考,但就其内容观之,可知综合许多戏剧、歌谣形式,而由其基本曲调杂念、褒歌及前身“采茶戏”来看,它是来自低下阶层劳动者的产物。

3.歌仔戏的构成及变迁:由杂念、博歌、长歌、采茶戏的演变,逐渐形成歌仔戏的架构,其演出方式与台湾其他戏剧没有差别,但音乐以哀讽为主,旋律简短,一再反复,歌词由七字一句或五字一句组成,演出剧目初期以陈三五娘为主,而后梁山伯与祝英台盛行,因其词曲淫靡为行政当局禁演。后来禁令渐宽,各种改良剧如雨后春笋,但仍以悲剧为主。

4.对青年男女的影响:歌仔戏之所以造成淫靡的社会风气,原因有五:(a)歌词颓废,煽动情欲。(b)服饰古今不分,大胆而露骨,引人遐思。(c)演员以年轻男女为主,演技狂热放荡。(d)内容以悲剧为主。(e)演剧场合成为社交场合,导致许多感情纠纷。因此,若想保留此一乡土艺术,又要端正社会风气,则非加以改良不可。

“歌词”、“淫靡”、“词曲淫靡”、“造成淫靡的社会风气”、“歌词颓废,煽动情欲”、“服饰古今不分,大胆而露骨,引人遐思”、“演员以年轻男女为主,演技狂热放荡”等,正是早期歌仔戏插科打诨式因素、粗俗的骂人话、戏谑的动作、仪式性与民间意识形态性。正如钱南扬先生所说,“一种剧种,在村坊小戏阶段,统治阶级是不会注意的;一定要等到它发展壮大,进入都市,才引起他们的注意”。1931年《台湾歌仔戏的实际考察及其影响地方青年男女》亦反映出此时歌仔戏已经从“村坊小戏”“进入都市”,也就是从作为仪式的戏剧向作为艺术的戏剧转换,从民间娱乐狂欢活动转变为具有师承关系的职业与非职业性演出、从乡村到城市、从本地到异乡、从小戏到大戏,其最初的仪式性因素逐渐弱化,而艺术性因素一步步加强,这就是被称为“改良戏”的都市化歌仔戏。歌仔戏从仪式转变为艺术,开始突出戏剧艺术形式要素,职业演员取代业余表演并由女性扮演、剧本从“四大柱”扩展开来、演出由外台变为内台、唱腔也由唱多念少转变成唱少念多……。

汪晓云《中西戏剧发生学》,台北国家出版社,2010年。

廖珠岑《寻找宜兰“本地歌仔”艺术的生命内涵》,佛光艺研所田野调查报告。

汪晓云《神·鬼·人:戏曲形象探源》,中国社会科学出版社,2012年。

曾永义《台湾歌仔戏的发展与变迁》,联经出版事业公司,1988年,第10-11页。

钱南扬《戏文概论》,上海古籍出版社,1981年,第22页。